



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Nauczyciel akademicki i dyrygent jako badacz zagadnienia prozodii - istotnego elementu kształtowania ekspresji dzieła

Author: Waldemar Sutryk

Citation style: Sutryk Waldemar. (2010). Nauczyciel akademicki i dyrygent jako badacz zagadnienia prozodii - istotnego elementu kształtowania ekspresji dzieła. W: J. Uchyła-Zroski (red.), "Zarys współczesnych kierunków badań nad wartościami w muzyce" (s. 196-211). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Waldemar Sutryk

Uniwersytet Śląski
Katowice

Nauczyciel akademicki i dyrygent jako badacz zagadnienia prozodii – istotnego elementu kształtowania ekspresji dzieła

Wprowadzenie

Podstawowe kryteria rozumienia dzieła, jakimi powinien kierować się dyrygent stojący przed nową partyturą, to wnikliwość, cierpliwość, pokora, ciekawość i dystans. Dotyczy to wszystkich rodzajów materiału muzycznego (wokalnego, chóralnego, instrumentalnego, wokalno-instrumentalnego), stylów, epok, kompozytorów, a nawet wydawców. Ba, są to cechy, jakich należy życzyć każdemu człowiekowi, który nie chce być jedynie konsumentem doczesnych dóbr, lecz wnikać w nieskończony świat kreacji. Zawód dyrygenta wymaga przecież znajomości wielu dziedzin (nie tylko muzycznych), więc przedstawione kryteria w szczególny sposób pomogą w prawidłowej pracy nad partyturami.

Wnikliwość pozwoli na dostrzeżenie maksymalnej ilości danych zawartych w zapisie, ich uszeregowanie pod względem ważności oraz wyciągnięcie wniosków co do konstrukcji dzieła i jego elementów. Można ten proces porównać do żmudnego „prześwietlenia” partytury, aby następnie powiększyć, wyostrzyć jej detale, by były lepiej widoczne. Tak więc: najpierw „prześwietlenia”, a potem — po wszechstronnej analizie — „oświecenia” niektórych jej fragmentów. To tak, jakby przesuwając światło latarki wzdłuż przebiegu zapisu i kierować wąski (czasami szerszy) snop światła na miejsca różne, w zależności od wagi danego miejsca w strukturze całego utworu. Stworzy to coś w rodzaju wykresu ważności. Nuty są tylko jednym z elementów zapisu; niemal równie istotna jest cała otoczka informacyjna z danymi o agogice, dynamice, rytmice i charakterze

całego dzieła lub jego części. Same zaś nuty tworzą struktury linearne i wertykalne z całym ich bogactwem i unikatowością. Dlatego wnikliwa analiza tych zjawisk jest podstawą zrozumienia muzycznego tekstu w jego najbardziej ukrytych warstwach, zrozumienia palety informacji, jaką kompozytor zawarł i przesyła wykonawcom do realizacji jego zamysłu.

Cierpliwość jest w procesie analizy dzieła cechą niezbędną. Wyłowienie miejsc ważnych, czasem kluczowych w konstrukcji, nie jest sprawą oczywistą i wymaga zwolnienia tempa analizy. Wtedy szczegóły staną się wyrazistsze i możliwe do odczytania oraz późniejszego uszeregowania ich w odpowiednich miejscach akcji muzycznej. Cnota ta nakazuje badaczowi częste zatrzymywanie się oraz powrót do już zanalizowanych miejsc partytury, by upewnić się, że omówił wszystkie dostępne ich aspekty. Cierpliwość to także spokój wewnętrzny i świadomość, że warto dać przyzwolenie wolności swemu intelektowi, aby mógł — jeśli zechce — pochylić się i trwać nad jakimś artystycznym momentem. Cierpliwość wreszcie to wiedzieć, że konstruktywne wnioski mogą przyjść teraz, kiedyś lub nigdy. I akceptować to.

Pokora jest cnotą szczególnie cenną i — podobnie jak cierpliwość — wyraźnie deficytową. Nie tylko „w naszych czasach”, jak zaraz chciałoby się dopowiedzieć, bo w czasach każdych. Łączy się ona z cierpliwością z racji delikatnej natury obu cech. Jest to stan wielkiej otwartości na przyjęcie i zaakceptowanie również takich informacji o utworze, które stoją w sprzeczności z naszą zdobytą wiedzą, z naszym kanonem stylistycznym i estetycznym, z naszymi oczekiwaniami co do efektów analizy. Inny aspekt pokory to przyjęcie w dobrej wierze całego bagażu, jaki zostawia nam w nutach kompozytor, zaufanie jego aktowi twórczemu, a w przypadku wątpliwości — próba (cierpliwa, a jakże, więc: próby) dotarcia do magicznego „Ur”, najgłębszych warstw konstrukcyjnych, jakby słupów, na których potem rozpinana jest misterna sieć kolejnych wątków muzycznych zdarzeń.

Ciekawość stanowi nieodłączną cechę badacza, bo to przede wszystkim ona popycha go do nieustannego odkrywania kolejnych obszarów, w tym przypadku muzycznych. Cecha ta jest niegasnącym ogniem czy żarem, płonącym lub choćby tłącym się pod kotłem lokomotywy wiozącej nas przez życie, jeśli ma być ono twórcze.

Dystans pomaga odnaleźć rozsądny punkt widzenia na dzieło w całym jego kontekście kulturowym. Pozwala też szybko wyłapać ewidentne błędy edytorskie, powstałe głównie w czasach romantyzmu i neoromantyzmu. Był to okres gwałtownego rozwoju chóralistyki w Europie, więc zaistniało ogromne zapotrzebowanie na literaturę. Epoki poprzednie, szczególnie renesans i barok, mogły tu być niezwykle pomocne. I rzeczywiście: wielka ilość partytur zaczęła być opracowywana przez współczesnych twórców. Problem jednak w tym, że te opracowania były dokonywane — co oczywiste — według estetyki romantycznej. Stąd właśnie wciąż natrafiamy na madrygały, psalmy czy motety okraszone

oszałamiającą ilością dodatkowych oznaczeń dynamicznych czy agogicznych. Niestety, niewprawni dyrygenci czy studenci padają ofiarą tej praktyki i sądzą, że np. *moderato*, *crescendo*, *rallentando*, fermaty i cezury w dziwnych miejscach pochodzą od kompozytorów. Tak też potem przygotowują dzieła, nawyki wykonawcze są utrwalane i przekazywane dalej przez chórzystów i — koło się zamyka.

Wspomniane kryteria postaram się zastosować w analizie niezwykle istotnego elementu dzieła wokalnego i wokarno-instrumentalnego, jakim jest prozodia.

Prozodia jako istotny element kształtowania ekspresji dzieła

Wstęp

Mieszkańcy całej ziemi mieli jedną mowę, czyli jednakowe słowa [...]. I [...] rzekli: „Chodźcie, zbudujemy sobie miasto i wieżę, której wierzchołek będzie sięgał nieba, i w ten sposób uczynimy sobie znak, abyśmy się nie rozproszyli po całej ziemi”. A Pan zstąpił z nieba, aby zobaczyć to miasto i wieżę, którą budowali ludzie, i rzekł: „Są oni jednym ludem i wszyscy mają jedną mowę, i to jest przyczyną, że zaczęli budować. A zatem w przyszłości nic nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzą uczynić. Zejdźmy więc i pomieszajmy tam ich język, aby jeden nie rozumiał drugiego!”.

W ten sposób Pan rozproszył ich stamtąd po całej powierzchni ziemi, i tak nie dokończyli budowy tego miasta. Dlatego to nazwano je Babel, tam bowiem Pan pomieształ mowę mieszkańców całej ziemi. Stamtąd też Pan rozproszył ich po całej powierzchni ziemi.

Rodz 11, 1—9

Obecnie na świecie istnieje co najmniej kilka tysięcy języków, jednak praktycznie prawie 3 miliardy ludzi posługują się około dziesięcioma najważniejszymi. Języka polskiego — nienależącego do tej grupy — używa około 50 milionów. Wywodzi się on z języka pradawnego, zwanego indoeuropejskim, pochodzącego z hinduskiego sanskrytu, podobnie jak łacina czy greka, a na Półwyspie Indyjskim używanego już około 2 tys. lat p.n.e., zaś obecnie martwego jak i łacina.

Każdy język mówiony ma swoją unikatową melodię, która wynika przede wszystkim z układu akcentów wewnątrz słów. Przez akcent rozumiemy uwydatnienie, wzmocnienie, wyróżnienie sylaby w wyrazie przy pomocy przycisku, intonacji lub iloczasu, tj. poprzez zmianę czasu trwania zawartych

w sylabie samogłosek¹. Prozodia zaś to całość brzmieniowych właściwości mowy, do których należą: akcent, intonacja i iloczas, kształtujące głoskowy, sylabiczny i wyrazowy ciąg wypowiedzi². Akcent może być na sylabie pierwszej (inicjalny), przedostatniej (paroksytoniczny), ostatniej, może też być ruchomy, tzn. jak np. w języku rosyjskim — zależny od fleksji³. Dłuższe słowa mogą mieć akcent dodatkowy, wspomagający. Akcent inicjalny jest charakterystyczny np. dla mieszkańców Podhala, części Słowacji i Kaszub, a paroksytoniczny odnajdziemy w języku łacińskim i wielu językach mu pokrewnych, czyli również w języku polskim⁴.

Starożytne modi języka greckiego w aspekcie rytmu akcentów

Światło współczesnej wiedzy rzucające na obraz życia muzycznego Greków starożytnych jest — rzecz jasna — nikłe, gdyż niewiele zachowało się danych na ten temat. Na pewno można mówić o sporej różnorodności sytuacji społecznych generujących rozmaite formy muzykowania (oddawanie czci bogom, towarzyszenie spektaklom teatralnym, obchodzenie świąt państwowych, religijnych i rodzinnych, wreszcie muzykowanie związane z procesem rzetelnej edukacji dzieci i młodzieży, będącej wiele wieków później wzorcem dla kształtowania europejskich systemów nauczania, a nawet towarzyszenie działaniom militarnym).

Pismo Greków było wysoce bardziej rozwinięte, niż choćby egipskie hieroglify lub pismo klinowe Sumerów z około IV tysiąclecia p.n.e. Znamienne, że sam termin „hieroglify” ma pochodzenie... greckie i znaczy „święte inskrypcje”, zaś u schyłku cywilizacji egipskiej kraj ten znajdował się pod władzą właśnie Greków i to oni narzucili znacznie prostsze formy nie tylko hieroglifom, ale nawet rozpowszechnili język Hellady na zachód od Nilu.

Nieliczne zachowane papirusy z fragmentami melodii, malowidła przedstawiające muzyków czy wreszcie traktaty teoretyczne nieco tę wiedzę rozszerzają. Znaki notacji muzycznej napisane nad tekstem nie są opatrzone informacjami co do rytmiki. Wynika z tego, że słowa same w sobie zawierały rytm, który mógł zostać odczytany przez śpiewaka i który określał długość linii melodycznej. Dopiero od końca V wieku p.n.e. muzyka zaczęła uniezależniać się od słów i uzyskiwać swój własny rytm⁵.

¹ A. Czartoryski: *Prozodia polska, przekłady poetyckie*. Oprac. S. Kufel. Zielona Góra 2002.

² M. Dłuska: *Prozodia języka polskiego*. Warszawa 1976.

³ Z. Klemensiewicz: *Historia języka polskiego*. Warszawa 1999, s. 292 i in.

⁴ M. Dłuska: *Prozodia języka polskiego...*

⁵ J.G. Landels: *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*. Przeł. M. Kazicki. Kraków 2003.

Wykształciły się stopy metryczne akcentowane (*arsis* — wzniesienie, podniesienie, znane w języku łacińskim jako *ictus* — uderzenie) i nieakcentowane (*thesis* — obniżenie, opuszczenie). Złożone z nich układy sylab, więc i słów (ale też i pauz), były rozmaite i uformowały całą antyczną poezję mówioną, śpiewaną i tańczoną (jest oczywiste, iż tancerz stawiał stopę wraz z akcentem). Przykładem trwającej całe wieki epickiej formy takiego związanego z tańcem wiersza jest heksametr (sześciomiar), składający się z sześciu stóp, z których każda mogła być albo daktylem o wzorze „długa-krótka-krótka”, albo spondejem („długa-długa”). Tekst był dopasowywany do tych miar. Inny układ stóp wykorzystuje tzw. heksametr polski, gdzie zamiast spondeja występuje trochej („długa-krótka”). Dobrym przykładem heksametru polskiego jest *Bema pamięci żałobny rapsod* Cypriana Kamila Norwida (*Czemu, cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na panczer*). To skomplikowany wzór piętnastozgłoskowca; heksametr występuje też w trzynastozgłoskowcach (odnajdziemy go np. w naszej narodowej eposie Adama Mickiewicza pt. *Pan Tadeusz*) oraz jedenastozgłoskowcach (np. *Beniowski* i *Król-Duch* Juliusza Słowackiego oraz *Grażyna* Adama Mickiewicza).

Inne regularne cząstki rytmiczne wiersza, czyli stopy, to:

- amfibrach,
- anapest („krótka-krótka-długa”),
- jamb („krótka-długa”),
- peon I, II, III i IV („długa-krótka-długa”, „krótka-krótka-krótka-długa”, „długa-krótka-krótka-krótka” i „krótka-krótka-krótka-krótka”),
- dochmius (dochmios) — „krótka-długa-długa-krótka-długa” lub „krótka-krótka-krótka-długa-krótka-długa”.

Zestawienia wymienionych stóp dają praktycznie nieograniczone możliwości kształtowania przebiegów rytmicznych tekstu. Rzecz jasna, kunsztowne struktury pieśni greckich nie składały się z powtarzanych linii, lecz z jednostek metrycznych o różnej długości połączonych w strofy, określonych jako *kōlon* (człon).

Różne akcenty występujące w pieśniach i poezji przekładały się na sposób odpowiedniej modulacji głosu, a więc element wysoce istotny w sanskrycie. Modulacja ta była utrzymywana na jednym poziomie, wznosząca, opadająca lub operująca w niskich, średnich albo wysokich rejestrach.

Napisano wyżej, że tancerz stawiał stopę wraz z akcentem. Aby jednak puls metryczny był słyszany przez śpiewaków, a przede wszystkim przez tancerzy, koryfeusz, czyli przewodnik chóru, wybijał takt stopą. Było to jednak męczące i nader niekomfortowe dla tego organu, więc zaczęto używać najpierw drewnianego sandała, zwanego *kroupalon*, do którego doczepiono dwie deseczki z kastanietami w środku⁶. Stąd już prosta droga do używanego później kija, znane-

⁶ C. Sachs: *Muzyka w świecie starożytnym*. Przeł. ks. W. Chrostowski. Warszawa 1981.

go jeszcze w baroku, a tak nieszczęśliwie kojarzonego z Jeanem Baptistem Lullym, słynnym kompozytorem francuskiego Króla-Słońce.

Formy takie jak: hymn, pean, dytyramb, epinikion, oda, rapsodia czy chóralna pieśń weselna, oparte były na ustalonym w IV wieku p.n.e. systemie dźwiękowym, złożonym z tetrachordów, których kombinacje tworzyły skale oktawowo. Najważniejsze z nich to dorycka, frygijska i lidyjska. Ich cechą charakterystyczną jest kierunek opadający. Ta sama cecha będzie określać średniowieczne skale modalne (kościelne), pozostaną nawet te same nazwy skal. Dopiero renesans odwróci kolejność dźwięków i wtedy narodzi się naturalna dla naszych czasów kolejność wstępująco-zstępująca.

Należy wspomnieć również o elemencie oczywistym, mianowicie o roli pauz. Z jednej strony były nierozzerwalnie związane z frazą, bowiem pozwalały jej „oddychać wewnątrz”, a także stanowiły cezurę między frazami, zatem wprowadzały pewien rytmiczny porządek, przyczyniając się do łatwiejszej percepcji całej pieśni.

Tak, **grecka kultura antyczna wykształciła i utrwaliła tak silne środki poezji i muzyki, że przetrwały niemal niezmiennie do naszych czasów.** W zakresie uporządkowania pulsacji wiersza i melodii postawiła fundamenty nadal niewzruszone. Wprawdzie język grecki zniknął z większości programów szkolnym, jednak obecny jest w sztuce dużo bardziej, niż mamy tego świadomość.

Prozodia naturalna chorału gregoriańskiego

Przypomniano wyżej niezwykle ważną rolę Grecji starożytnej dla powstania i utrwalenia chociażby skal muzycznych, a więc najistotniejszego tworzywa takiej twórczości.

Śpiew — jak i w Grecji starożytnej — wciąż był jednogłosowy (monodia liturgiczna). Dominującą formą stał się chorał gregoriański, a więc muzyka Kościoła rzymskokatolickiego, oparta na systemie diatonicznym i ośmiu skalach. Co ciekawe, dopiero w XVI wieku dodano jońską i eolską, a więc te dwie, które ostały się do naszych czasów, a wcześniej były podstawą budowy całego misternego systemu *dur—moll*. Warto nadmienić, że system ten okazał się na tyle trwały, że z powodzeniem towarzyszy także współczesnemu człowiekowi; może nie w najnowszych kompozycjach, ale na pewno w życiu codziennym, trwając tak z góra 300 lat!

Zapis chorału gregoriańskiego obywatel się właściwie bez kresek taktowych, a na czterolinii królują zawilgości meliki. Nieco skromniej przedstawia się warstwa rytmiczna, bo ta przecież wypływa ze słowa. Grekę zastąpiła łacina, wprawdzie w muzyce sakralnej epok późniejszych zastąpiona przez języki narodowe, ale w liturgii trwająca aż do Soboru Watykańskiego II, czyli do roku 1962.

Zasada wykonawcza chorału gregoriańskiego nie jest pozornie skomplikowana; dominująca jest linearność melodii z jej wyrazistością i stosunkowo ograniczonym zasobem zwrotów rytmiczno-melodycznych. Potocznie uważa się nawet (co jest potwierdzone w wielu publikacjach), że jedną z cech chorału gregoriańskiego jest fakt wykonywania go wyłącznie przez mężczyzn. Zgadzałoby się to z zasadą *mulier tacet in ecclesia*. Czy zatem chorału nie praktykowano w zakonach żeńskich, które były obecne w Europie już w średniowieczu? Były to przecież jedyne znane wtedy formy muzyczne, więc musiały być używane na porządku dziennym zarówno w zakonach męskich, jak i kobiecych. Zapewne do wcześniej wyrażonego powszechnego poglądu przyczyniło się znaczne odizolowanie tych ostatnich od życia społecznego nie tylko w wiekach średnich, ale też dużo później.

Ponieważ chorał gregoriański wykonywany był wyłącznie w języku łacińskim, w którym akcentowane są przede wszystkim sylaby przedostatnie, ujednoliciło to wykonawstwo niezależnie od obszaru językowego i — co za tym idzie — przez wieki wpłynęło istotnie na języki rodzime, kształtując ich własną prozodię właśnie w tym kierunku.

Analizując zapis nutowy dowolnego chorału gregoriańskiego, dochodzimy do wniosku, że próżno szukać tam wskazówek akcentacyjnych; cała melodia ma jedynie uwypuklać tekst, nie stroniąc od elementów retoryki (oczywiście, w ramach używanego rejestru i kierunku meliki). Istotne informacje prozodyczne znajdują się w tekście: samogłoski w sylabach arsyčných są opatrzone ukośnymi znakami diakrytycznymi, jednoznacznie wskazując miejsca przycisku.

Nie sposób nie wspomnieć o roli chorału gregoriańskiego w wiekach późniejszych jako skarbnicy melodii, licznie stosowanych w postaci *cantus firmus* nie tylko w muzyce kościelnej, ale nawet świeckiej. Były one wykorzystywane jako „kręgosłup” konstrukcji, do którego dokomponowywano pozostałe głosy. Ponieważ melodie chorału były zwykle krótkie, kolejne nuty niejako „rozciągano” do wartości półnut i całych nut. Miało to również tę zaletę, że tak „sprawiona” melodia na tle ruchliwych głosów pozostałych była właściwie nie do rozpoznania (np. w *Już się zmierzka* Wacława z Szamotuł).

Myśląc o chorale gregoriańskim jako o pełnym relikwie, warto uświadomić sobie, że część bogactwa tej formy pozostała w śpiewach liturgii posoborowej, już w językach narodowych. Najlepszym przykładem jest *Ojcie nasz* (*Pater noster*), które jest niezmienione również w języku polskim, a przecież to czysty chorał. Wierni wykonujący tę część mszy św. rzadko zdają sobie z tego sprawę. Inne przykłady to m.in. wezwania przed prefacją oraz *Hymn do Ducha św.*, wykonywany obecnie w czasie uroczystości ślubnych jako *O Stworzycielu, Duchu, przyjdź* (*Veni, Creator Spiritus*).

Tak więc chorał gregoriański wciąż żyje i pewnie będzie nadal nam subtelnie towarzyszył.

Melodia akcentów w muzyce renesansu

Renesans to prawdziwa rewolucja w zakresie prozodii nie tylko ze względu na używanie języków narodowych czy nader zawiłą czasami polifonię, ale ze względu na przejście zapisu z ksiąg głosowych na partytury. Można powiedzieć, że ten ostatni powód zburzył względny porządek w tej dziedzinie, panujący całe wieki.

Okazało się, że **języki narodowe z ich prozodią są zbyt słabe, aby „prze-ciwstawić się” sile naturalnie odczuwanych akcentów wewnątrztaktowych.** Najlepszym dowodem na to twierdzenie jest sytuacja w tej dziedzinie w naszych czasach; problem bowiem ma się tak samo jak 400 lat wcześniej. I dotyczy on zarówno partytur muzyki dawnej, jak i dzieł późniejszych. Wynika stąd wniosek, że uporządkowanie taktów narzuca tak silne akcenty muzyczne, że zawsze będą one górować nad tekstowymi⁷.

Przykład nr 1 przedstawia część *Psalmu 137* Mikołaja Gomółki z polskim tekstem Jana Kochanowskiego. Wszystkie psalmy Gomółki są absolutnym arcydziełem renesansu również w kapitalnym kontekście rozpowszechniania języka polskiego wśród szerszych warstw społecznych. Przedstawiona wersja zestawiona jest już nie w formie ksiąg głosowych, lecz partytury⁸. Ponieważ jednak nie umieszczono kresek taktowych, elementem pierwszoplanowym pozostaje tekst z jego własnymi akcentami, które realizowane są automatycznie, gdyż wynikają z mowy. Wystarczy jednak takty uporządkować i wprowadzić kreski, a pojawia się cała masa problemów wykonawczych. Tekst się wprawdzie nie zmienił, ale poczucie pulsu wewnątrztaktowego jest silniejsze. Rzutuje to znacząco na wykonawstwo, o czym łatwo się można przekonać z nielicznych nagrań *Psalmsów* oraz licznych koncertów.

W przykładzie nr 1 kolorem zielonym zaznaczono właściwe umiejscowienie sylab arsychnych, zaś kolorem czerwonym ich umiejscowienie niewłaściwe. Jasno widać, że sytuacja jest niekorzystna dla mniej czujnych wykonawców (tak śpiewaków, jak i dyrygentów). Dopiero wysoka świadomość obu stron pozwoli na uniknięcie takich pułapek i właściwą interpretację. Podkreślić należy fakt, iż decydującą rolę odgrywa tutaj dyrygent, który powinien ruchami ręki niemytrycznej wyraźnie wskazywać prozodię tekstu z jednoczesnym wycofaniem automatycznego ruchu tej ręki na mocnych częściach taktu, jeśli występują tam sylaby tezyczne.

Rzecz jasna, problem ten dotyczy całej literatury renesansowej (i późniejszej) i z tego faktu muszą sobie zdawać sprawę wykonawcy. Dodatkowym ele-

⁷ W. Doroszewski: *Akcent w polskich wyrazach*. W: *O kulturę słowa. Poradnik językowy*. Red. W. Doroszewski. T. 1. Warszawa 1964.

⁸ Jan Kochanowski. „*Psalterz Dawidów*”. Red. M. Perz. Wrocław—Warszawa—Kraków 1978.

Przykład 1. M. G o m ó ł k a: *Psalm 137*

$\bullet = 88$

Soprano
Sie - dząc po nis - kich brze - gach Ba - bi - loń - skiej wo -

Alto
Sie - dząc po his - kich brze - gach ba - bi - loń - skiej wo -

Tenor
Sie - dząc po nis - kich brze - gach ba - bi - loń - skiej wo -

Bass
Sie - dząc po nis - kich brze - gach ba - bi - loń - skiej wo -

5

S
dy, a na pięk - ne sioń - skie wspo - mi - na - jąc gro - dy, cóż

A
dy, a na pięk - ne si - oń - skie wspo - mi - na - jąc gro - dy, cóż

T
dy, a na pięk - ne si - oń - skie wspo - mi - na - jąc gro - dy, cóż

B
dy, a na pięk - ne sioń - skie wspo - mi - na - jąc gro - dy, cóż

mentem zakłócającym ten proces jest wielka ilość wydawnictw o romantycznym lub neoromantycznym rodowodzie, okraszających muzykę renesansu licznymi znakami dynamicznymi (*crescendo*, *decrescendo*, *pianissimo* — *fortissimo*, *subito* itp.), agogicznymi (częste *rallentanda* i *fermaty*), a nawet — o zgrozo! — artykulacyjnymi.

Renesans przyniósł bujny rozwój muzyki świeckiej. Powstało mnóstwo utworów *profana* we wszystkich językach europejskich, natomiast przedstawione wyżej problemy pozostały. Zdumiewa znaczna ilość opracowań muzyki dawnej, dokonanych w XIX wieku, a wciąż funkcjonujących w literaturze bez niezbędnych korekt. Efekty wymieniono wyżej i istnieje obawa, że nieprędko nastąpi zmiana w tej kwestii.

Meandry prozodii w wiekach późniejszych oraz zróżnicowanie akcentacji w zależności od języka

Barok, klasycyzm i romantyzm przynoszą powiększenie obszaru naszych dociekań. Chodzi o powstanie nowych i rozwijanie znanych form muzycznych wokально-instrumentalnych, w których występują tak głosy solowe, jak i chór.

W tak rozbudowanych konstrukcjach znacznie zwiększa się odpowiedzialność wykonawców za klarowność warstwy tekstowej wobec często przytłaczającej partii orkiestrowej. Nie należy zapominać, że klarowność tę — obok właściwej prozodii — tworzy dokładnie (a nawet przesadnie) realizowana artykulacja słowna. O artykulacji muzycznej wspominać nie wypada, gdyż jest ona nierozdzielnie związana z dobrą sztuką odtwórczą.

Właśnie: sztuka odtwórcza. To ona realizuje elementy dzieła w kształcie określonym przez kompozytora, więc znajomość różnych stylów muzycznych, a nawet cech typowych dla poszczególnych kompozytorów powinna cechować najpierw dyrygentów, a następnie wokalistów. Dobrym przykładem takiej troski jest działalność słynnej wiedeńskiej Wyższej Szkoły Sztuki Odtwórczej, którą ukończyło także wielu polskich muzyków.

Przykład nr 2 zawiera początek jednego z chorałów z *Pasji według św. Jana* Johanna Sebastiana Bacha. Chorał protestancki odgrywał wielką rolę w życiu wiernych tego wyznania już od samego początku, czyli od czasów Marcina Lutra, a trzeba przypomnieć, że sam twórca reformacji był autorem wielu takich pieśni. O sile tej formy można się łatwo przekonać w każdym kościele protestanckim na północy Europy, szczególnie — rzecz jasna — Niemiec, gdzie wierni zabierają na nabożeństwo wyłożone w kościele śpiewniki, numery kolejnych psalmów są umieszczone w świątyni w widocznych miejscach, po czym — wszyscy śpiewają. Chorał protestancki był bowiem elementem niesłychanie integrującym tę społeczność, a jego rola istotna wobec odstąpienia od licznych części liturgii rzymskokatolickiej. Potrzeba tworzenia nowych pieśni była tak silna, że sięgano nawet po melodie ludowe, jako utrwalone w tradycji, więc prostsze w realizacji z nowym tekstem. Symptomatyczna jest też jego nazwa, nawiązująca przecież do podstawowej formy uprawianej w kościele przez wieki — do chorału gregoriańskiego.

Przykład 2. J.S. Bach: Chorał z Pasji według św. Jana
In meines Herzens Grunde

J.S. Bach

$\text{♩} = 90$

Ostatnie stulecia pozwalały na bogatą wymianę twórczości muzycznej Europy i innych regionów świata. Stąd możliwość dostępu do utworów powstałych w innych niż własny obszarach językowych, czasami bardzo odległych. Niosło to — i wciąż nosi — istotne problemy wykonawcze w zakresie prozodii, niełatwe czasem do pokonania bez szczegółowych i źródłowych konsultacji. Jednak wykonawcy muszą mieć świadomość, że to jedyna droga do uzyskania zamierzonego przez kompozytora efektu ekspresji słowno-muzycznej.

Świadomość prozodyczna współczesnych twórców i odtwórców

Trzeba przyznać, że świadomość prozodyczna współczesnych kompozytorów jest różna: obok dzieł respektujących omawiane reguły spotyka się coraz więcej utworów wokalnych i wokально-instrumentalnych z rażącymi błędami w tym zakresie.

Zwykle ma to miejsce przy sięganiu do języków obcych, czasami rzadkich (bywa, że ze względów sonorystycznych). Zanika też znajomość podstawowych zasad budowy języka łacińskiego, w którym powstała niezliczona spuścizna muzyczna minionych wieków.

Gorzej, jeśli sprawa dotyczy języka ojczystego kompozytora. Mieliśmy z tym do czynienia szczególnie w romantyzmie, ale i późniejsze epoki nie są wolne od tego rodzaju niefrasobliwości czy niewiedzy.

Przykład 3. J.K. Pawлуśkiewicz: *Nieszpory ludźmierskie*

JAN KANTY PAWLUŚKIEWICZ - „NIESZPORY LUDŹMIERSKIE”

PSALM 37 (FRAGMENT)

WIDZIAŁEM
PYSNEGO JAK CEDR, ROSNAĆ Z SI-ŁĄ

Przykład nr 3 zawiera fragment *Nieszporów ludźmierskich* współczesnego polskiego kompozytora — Jana Kantego Pawлуśkiewicza. Partytura pisana jest ręcznie, z wieloma poprawkami naniesionymi podczas przygotowań do kolejnych wykonań. Zamieszczona melodia — choć nieopatrzona znakami zmieniającego się metrum — pozornie ma akcenty słowne umieszczone właściwie. Jednak dochodzą elementy chyba nieprzewidziane przez twórcę, a znacząco

wpływające na poczucie prozodii i będące częstym błędem u kompozytorów różnych epok: jeśli sylaba akcentowana ma samogłoskę „wąską” (szczególnie „i”), a następująca po niej jest bardziej otwarta, np. „a” lub „e”, sylaba z tą spółgłoską zwykle wybija się na pierwszy plan, zakłócając prozodię, no i sens słowa i zdania, nawet przy usilnym akcencie zawartym w ruchu ręki dyrygenta (bo nie wszyscy śpiewacy akurat patrzą w jego stronę itd.).

Przykład 4. D. F a n s h a w e: *African Sanctus (Gloria)*

$\bullet = 98$

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Laus ti-bi Chris-te
Laus ti-bi Chris-te

Cre-do in u-num De-yumm, Pa-trem o-mni-po-ten-tem,
Cre-do in u-num De-yumm, Pa-trem o-mni-po-ten-tem,

7

S
A
T
B

Glor-i-a ti-bi
Glor-i-a ti-bi

Fac-torr-emcae-liet terr-ae, visiblyumom-nyu(mm)et in-vi-sibi-liyumm, (mm)
Fac-torr-emcae-liet terr-ae, visiblyumom-nyu(mm)et in-vi-sibi-liyumm, (mm)

African Sanctus (Gloria)

Soprano (S): 2/4, 14, Do-mi-ne!

Alto (A): 2/4, 14, Do-mi-ne!

Tenor (T): 8, Et in un-um Do-min - umm Ie-sum Chris - tum fil-i - yum De - i un-i-ge-ni

Bass (B): 8, Et in un-um Do-min - umm Ie-sum Chris - tum fil-i - yum De - i un-i-ge-ni

Soprano (S): 20, **ff**, Glor - i - a ti - bi Do - mi - ne ti - bi Do-min - e!

Alto (A): 20, **ff**, Glor - i - a ti - bi Do - mi - ne ti - bi Do-min - e!

Tenor (T): 8, tummm,

Bass (B): 8, tummm,

Elementem dodatkowym jest kierunek ruchu kolejnych dźwięków. Przy zestawieniu *arsis* i *thesis* zawsze ta pierwsza winna leżeć wyżej od tezy, bo taki zabieg pozwoli na naturalne kształtowanie się linii prozodycznej. Fragment *Psalmu 37* J.K. Pawłuśkiewicza jest przykładem, ile błędów akcentacyjnych można popełnić w 12 dźwiękach... Autor wielokrotnie pracował ze znanym polskim chórem nad omawianym utworem i wspomnianych problemów doświadczył, niestety, osobiście. Widząc sprawę przez pryzmat prawdziwej Sztuki, można stwierdzić, że kompozytor *Nieszporów ludźmierskich* wyświadczył *Gaździnie Podhala* „niedźwiedzią przysługę”.

Kolejnym przykładem (4) oderwania słowa od muzyki jest powstałe 17 lat temu *African Sanctus* Davida Fanshawe'a. Fragment przedstawiony w przykładzie nr 4 ilustruje część *Credo*, a więc tekstu niezwykle silnie zrośniętego z literaturą muzyczną wielu epok. Na 19 uwypuklonych sylab aż 12 umieszczono niewłaściwie, zaś obraz pozostałych części utworu przedstawia się podobnie. Na smutną uwagę zasługują też niezrozumiałe zmiany w zapisie znanych przecież słów (*Deyum* zamiast *Deum*, *filiyumm* (!) zamiast *filium* czy *visiblyum* miast *visibilium*). Nie trzeba purystów językowych, by odczuwać silny sprzeciw wobec takiej świętokradczej „twórczości”. Pół biedy, jeśli kompozytor pisze dla siebie wobec wewnętrznej silnej potrzeby, nie znając odwiecznych zasad rządzących językami. Włączanie takich utworów do programów koncertowych jest barbarzyństwem i brakiem odpowiedzialności wobec słuchaczy, a wcześniej wobec wieków rzetelnej, pięknej tradycji muzycznej Europy i świata. Poświęcam temu niewartemu uwagi utworowi tyle miejsca, gdyż sam byłem świadkiem żmudnych przygotowań do jego polskich wykonań i cierpiałem srodze.

Trzeba jednak pamiętać, że przedstawione negatywne przykłady złej czy bardzo złej, przypadkowej prozodii zdarzają się coraz częściej i ogromnego wysiłku wymaga praca nad ich wykonawczą korektą. Charakterystyczne, że analogiczna sytuacja dotyczy również szerokiego pola muzyki rozrywkowej; problem ma więc charakter uniwersalny.

Biorąc pod uwagę powyższe fakty, należy odpowiedzialnością najpierw za dobór repertuaru, a później za jego przygotowanie i realizację obarczyć dyrygentów. W ich rękach bowiem znajduje się lekarstwo na błędy prozodyczne w wielu utworach. **Odpowiedni sposób dyrygowania pozwoli często wytłumić niewłaściwości akcentacyjne zawarte w partyturach. Czasami wręcz brak ruchu lewej ręki oraz silny jej akcent na sylabach arsyčných (przy odpowiednim uczuleniu śpiewaków na ten problem) może wydobyć z wielu utworów ich ekspresję i piękno. Warto tak czynić.**

Waldemar Sutryk

**An academic teacher and conductor
as a researcher of the phenomenon of prosody —
a crucial element in shaping work expression**

S u m m a r y

The phenomenon of prosody makes the element appear in all vocal and vocal-instrumental works irrespective of the time and place of their creation. Language and author's nationality are also unimportant. It means that prosody is in fact inseparably connected with the text. However, in order to achieve the maximum expression of the work, one has to take care of the appropriateness of its usage in work structure and extract from it the whole melody of accents. The role of

composers, singers, and, above all, conductors is to get acquainted with the rules governing the languages (especially on the prosodic surface), and, subsequently, preserving these principles in everyday artistic work.

Waldemar Sutryk

**Enseignant de l'enseignement supérieur et chef d'orchestre
comme chercheur en domaine de la prosodie —
un élément important dans la formation de l'expressivité de l'oeuvre**

R é s u m é

Le phénomène de la prosodie consiste à être présente dans chaque type d'oeuvres vocales et instrumentales, indépendamment du temps et du lieu de leur composition. Ni la langue, ni la nationalité du compositeur n'y comptent pas ce qui signifie que la prosodie est liée au texte indissolublement. Pour obtenir une expression maximale de l'oeuvre il faut prendre soin d'employer correctement la prosodie dans la structure de l'oeuvre et faire en ressortir toute la mélodie des accents. Le rôle des compositeurs et des chanteurs et avant tout de chefs d'orchestre est de connaître les règles des langues (surtout au niveau prosodique) et de cultiver ces règles dans le travail artistique quotidien.